

Péter Eötvös

TRANSILVÂNIA, 1944 — BUDAPESTE, 2024

Cantos de Sereia

Ao longo de milénios, as sereias — pássaros assassinos com cabeças de mulher — foram os cantores mais famosos da mitologia. A minha composição Sirens' Song (Canto das Sereias) é inspirada em três autores. Segundo Homero, as sereias seduziam os marinheiros com o seu delicioso canto antes de os matarem. Prudente, Ulisses põe cera nos ouvidos, para poder ver, mas não ouvir. Kafka sugere que Ulisses foi, na verdade, enganado pelas astuciosas sereias, que, de qualquer forma, se recusaram a cantar para ele. As sereias são as musas do submundo. Seduziram não apenas Joyce, mas também todos os compositores que tentaram tornar audível o que Ulisses nunca pôde ouvir. (Péter Eötvös)¹

Composto em 2020, **Sirens' Song** é um painel sinfónico num só andamento, com cerca de doze minutos de duração, escrito para uma orquestra de dimensão média: três flautas, dois oboés e corne inglês, dois clarinetes e clarinete baixo, dois fagotes e contrafagote, duas trompas, duas trompetes, dois trombones, dois percussionistas e cordas.

O curto texto do compositor no preâmbulo da partitura revela a intenção primordial da peça: fazer soar o canto das sereias que, de facto, Homero deu a ouvir a Ulisses e ao qual nenhum outro homem sobreviveu:

¹ Péter Eötvös, *Sirens' Song*, edição Schott, 2020, preâmbulo.

Depois tais palavras me dirigiu a excelsa Circe:

(...)

Às Sereias chegarás em primeiro lugar, que todos

os homens enfeitiçam, que delas se aproximam.

(...)

Prossegue caminho, pondo nos ouvidos dos companheiros

cera doce, para que nenhum deles as oiça.

Mas se tu próprio quiseses ouvir o canto, deixa que, na nau veloz, te amarrem as mãos e os pés

enquanto estás de pé contra o mastro; e que as cordas sejam

atadas ao mastro, para que te possas deleitar com a voz

das duas Sereias.²

Ulisses assim fez e, como lhe havia predito Circe, “divina entre as deusas”, a nau “não passou despercebida às Sereias, que entoaram o seu límpido canto”, “projetando as suas belas vozes”³ e extasiando o heroico rei de Ítaca, que, em vão, ordenou aos fiéis companheiros que o soltassem.

O texto de Eötvös refere-se à versão mordaz de Kafka, duas páginas lacónicas nas quais nos é contado que o ardiloso Ulisses, por dupla precaução, coloca cera nos próprios ouvidos, antes de se fazer agrilhoar ao mastro da nau, navegando “ao encontro das sereias cheio da alegria inocente que lhe davam os seus pequenos estratagemas”⁴. Na realidade, a cera de pouco

² Homero, *Odisseia*, canto XII, tradução de Frederico Lourenço, Livros Cotovia, 2003, p. 200.

³ *Ibidem*, XII, pp. 202, 204.

⁴ Franz Kafka, *O Silêncio das Sereias*, in *Contos, Parábolas, Fragmentos*, tradução de António Sousa Ribeiro, Relógio D'Água, 2024, p. 319.

valeria: o “*canto das sereias penetrava tudo, quanto mais cera, e a paixão dos seduzidos teria rebentado com mais do que as cadeias e o mastro.*”

As precauções de Odisseu provocam, no entanto, um tal despeito nas belas e selvagens criaturas que, em vez de cantarem, optam por puni-lo com um ressentido silêncio — “*uma arma ainda mais terrível do que o seu canto*”⁵.

“*Ulisses, porém, por assim dizer, não ouviu o silêncio delas*”⁶... e não é difícil intuir que, no contraponto das referências literárias, será para um compositor tão fascinante imaginar o canto das sereias evocado por Homero como o seu silêncio evocado por Kafka.

Mais controverso é interpretar que canto atravessa, de facto, o famoso capítulo XI (se nos permitirmos numerá-lo, à revelia do autor), no qual Joyce incarna, nas irresistíveis Miss Douce e Miss Kennedy — bronze e ouro —, as fascinantes sereias do mito helénico, às quais é francamente difícil o próprio leitor não sucumbir:

*Num repique de risinhos jovens vozes
ourobronze se combinaram, Douce com
Kennedy o outro olho. Deitaram jovens
cabeças para trás, brônzeo risinhouro,
para deixarem livresvoaçar seu riso,
gritando, o outro, sinais de uma à outra,
notas altas penetrantes.*⁷

No contraponto a três, se Homero e Kafka se centram na presença ou na ausência da dimensão sonora, é, na verdade, Joyce o único que nos desvenda uma *visão* das sereias, ainda que transmutadas de *mermaids* em *barmaids* do Ormond Hotel, de Dublin: uma fascinante,

indiscreta e hipercaracterizada percepção dos seus gestos, das suas personalidades, dos seus corpos, da sua expressão vocal, em suma: do seu *canto*.

Em *Sirens’ Song*, diríamos que Péter Eötvös congrega todos estes elementos num retrato musical que ora foca a dimensão selvagem das sereias aladas, meio-mulheres, meio-pássaros, da antiguidade clássica, com as suas “*notas altas penetrantes*” evocadas por Joyce, ora a dimensão lúgubre das profundezas da morte a que nenhum homem escaparia se delas, insciente, se acercasse, ora o seu silêncio kafkiano, ora a inevitável dimensão sedutora e encantatória da sua expressão.

Para tal, o compositor explora, desde logo, uma morfologia onomatopeica onde abundam glissandos e gestos rítmicos curtos, no registo agudo, imprevisíveis e ricos na sua articulação, surpreendentes nas suas ressonâncias, figurando pássaros míticos, imaginários.

É muito interessante a mensagem implícita nas notas iniciais da peça, que rapidamente se focam em intervalos de quinta diminuta, *mi bemol—lá, si bemol—mi, lá bemol—ré*, e assim por diante, em trítonos, figurando o que, desde tempos imemoriais, é chamado “*diabolus in musica*” — como se o compositor apelasse ao nosso imaginário, à nossa cultura, e, desde os primeiros compassos, como Circe, nos pusesse em guarda sobre a inequívoca natureza das sereias: criaturas *diabólicas*! Não deixa, no entanto, de ser curioso que, quando pela primeira vez se extingue o horrífico chilreio e o movimento dá lugar ao repouso, este se traduza numa verdadeira imagem da harmonia, no sentido mais comum da palavra, com uma verticalidade por quintas vazias, estável e “*límpida*”, para usar o adjetivo de Homero. [Figura 1]

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*, p. 320.

⁷ James Joyce, *Ulisses*, tradução de Jorge Vaz de Carvalho, Relógio D’Água, 2013, p. 269.

A dimensão lúgubre desta dramaturgia surge na secção seguinte, que, do extremo agudo do chilreio inicial, nos conduz às profundezas do Hades, a que dificilmente escapariam os incautos que das sereias (“*musas do submundo*”) se avizinhassem sem os ardis de Ulisses. Aos ritmos agitados de expressão maléfica, sucede um movimento mais lento e regular, no extremo grave, num compasso de 6/8, tradicionalmente associado à canção de embalar — evocação metafórica, talvez, de um sono eterno. A melodia, se podemos chamar assim, desloca-se cromaticamente por graus conjuntos, numa harmonização imóvel por quartas (quintas invertidas), numa

orquestração soberba com contrabaixos *divisi* a três, sombreados pelo clarinete baixo, dois fagotes e contrafagote. [Figura 2]

Aos poucos, voltaremos a subir no registo, até aos timbres irresistíveis das percussões metálicas, numa combinação de crótalos, *Glockenspiel* e vibrafone (“*notas passaris chilrearam brilhante resposta atiplada sob mãos sensíveis*”⁸). Ilustrativamente, a peça só usa percussões de metal: bronze e ouro, como as sereias de Joyce, Miss Douce e Miss Kennedy, nos seus *brônzeos risinhuros*.

Um dos momentos mais surpreendentes surgirá quando, envolto numa ressonância de crótalos, o primeiro oboé se fixa num longo mi

figura 1

figura 2

8 *Ibidem*, p. 274.

bemol (uma das notas principais nos chilreios iniciais da peça), tão longo quanto possível; depois num curto mi natural que dará lugar ao silêncio — um longo silêncio: será este o silêncio que Ulisses, “*por assim dizer, não ouviu*”, na lacónica página de Franz Kafka?

Reservando o melhor para o fim, a peça conclui-se num momento de pura magia orquestral onde, envolto numa aura de trilos de cordas (...“*Alegremente, a menina Douce polia um copo, trilando*”⁹...), nos é finalmente dado a ouvir o melodioso canto com que, no imaginário do compositor, talvez se tenha Ulisses inebriado, preso ao mastro da nau, implorando aos companheiros que lhe soltassem as amarras. É neste momento que o ser alado e chilreante dá lugar à encantatória criatura marinha, meio-mulher, meio-peixe, que a Idade Média substituiu ao híbrido volátil da Grécia Antiga — “*uma sereia meneante (...) no meio de belas ondas. (...) Cabelo torrencial: desoladamoroso.*”¹⁰

Conjuntamente encomendado pela Orquestra Filarmónica Pannon, pela Orquestra Gürzenich de Colónia, pela Orquestra Filarmónica de Estrasburgo, pela Orquestra Sinfónica de Basileia e pela Orquestra Sinfónica de Stavanger, *Sirens’ Song* foi estreado a 25 de março de 2021, no Centro Kodály de Pécs, na Hungria, sob a direção do compositor.

Os trabalhos de Péter Eötvös no **Concerto para harpa** tiveram início na primavera de 2022, num período “sabático” em que, provisoriamente liberto das suas obrigações de intérprete, pôde recolher-se na sua casa belíssima, na margem esquerda de Budapeste, e, ao longo de cerca de um ano, dedicar-se quase exclusivamente à composição.

⁹ *Ibidem*, p. 271.

¹⁰ *Ibidem*, p. 273.

Neste período fértil, que viria a revelar-se a derradeira etapa do seu percurso criativo, Eötvös trabalhou de forma praticamente simultânea em cinco diferentes peças: *Valuska*, a última das suas óperas, *Ligetidyll*, para *ensemble*, os deliciosos *Treze Haikus*, para coro infantil, *Echo*, para trompete *piccolo* e órgão, e o *Concerto para harpa* — cinco projetos completamente distintos, cada um com os seus propósitos, com o seu enquadramento institucional e geográfico, com a sua linguagem musical própria.

Estreada em 2 de dezembro de 2023, *Valuska* resulta de uma encomenda da Ópera de Budapeste, sendo, simultaneamente, a derradeira obra do compositor para o palco cénico e a única das suas óperas cantada em húngaro — e, por isso mesmo, um ponto de chegada, uma espécie de corolário que perfaz o conjunto da sua produção teatral. *Ligetidyll*, para dezasseis instrumentos, escrito para o centésimo aniversário de György Ligeti, celebrado a 28 de maio de 2023 pela Orquestra Concerto Budapeste, dá-nos um testemunho de uma longa e cúmplice amizade, retratando, “*de forma ingénua e emotiva, memórias partilhadas*”¹¹ entre os dois compositores, e evocando ao mesmo tempo o famoso e extravagante *Poème symphonique* do mais velho, escrito para cem metrónomos mecânicos. A composição de *Treze Haikus*, maravilhosamente imaginativa, exuberante e eficaz, partiu de um desafio da Maîtrise de Radio France, que viria a estreiar a peça na Maison de la Radio et de la Musique, a 18 de janeiro de 2024, na celebração parisiense do octogésimo aniversário do compositor, levada a cabo por algumas das mais importantes

¹¹ Péter Eötvös, *Ligetidyll*, in programa de sala do concerto Musik der Zeit [1] Focus: Péter Eötvös, a 29 de setembro de 2023, na Funkhaus Wallrafplatz, em Colónia, p. 6.

instituições musicais francesas. Com *Echo*, um duo de timbres barrocos estreado em Colónia a 25 de setembro de 2023, Eötvös regressa ao trompete solista e a uma escrita carregada de memórias musicais e afetivas, já amplamente desenvolvida em *Snatches of a Conversation* (2001) e *Jet Stream* (2002). Apaixonado, na busca incessante de novas perspetivas, sonoridades e combinações, o compositor explora em cada destes projetos um olhar renovado sobre algumas das principais veredas da sua obra — o teatro musical, a música para *ensemble*, a escrita vocal, a música de câmara. Mas é talvez no quinto destes projetos simultâneos, no *Concerto para harpa*, que vai mais longe na novidade da sua perspetiva.

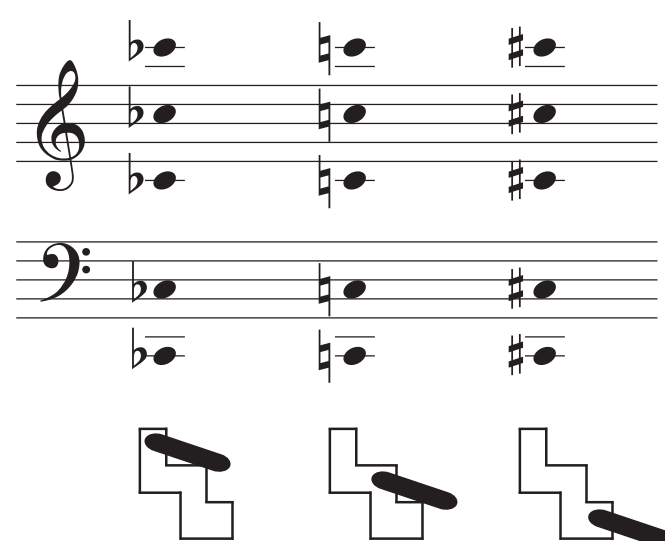
Compor uma obra concertante pressunha um conhecimento profundo do instrumento; não apenas uma compreensão da sua mecânica, dos seus limites físicos, das suas potencialidades expressivas, já antes exploradas pelo compositor no seio do conjunto orquestral, mas também, por exemplo, um conhecimento sensível da sonoridade harmónica de cada uma das muitas combinações possíveis das posições relativas das suas cordas. Porque a harpa tem uma característica singular: no seio de uma cultura marcada por um sistema temperado que divide a oitava em doze partes iguais, a incarnação moderna deste antiquíssimo instrumento tem apenas sete cordas por oitava. Num tempo e numa linguagem musical assentes na ideia de cromatismo, a harpa é, até certo ponto, um instrumento diatónico.

Através de um sistema de pedais, no entanto, cada corda dá a ouvir, sucessivamente, três diferentes alterações da respetiva nota: na posição intermédia do pedal, a nota soará sem alteração (natural); na posição subida do pedal, com a corda em maior distensão, a nota soará meio tom abaixo (bemol); na posição descida

do pedal, com a corda em maior tensão, a nota soará meio tom acima (sustenido).

A cada das sete cordas por oitava corresponde um pedal com as suas três posições possíveis. [Figura 3] Três pedais, correspondentes às cordas ré, dó, si, são acionados pelo pé esquerdo do harpista; quatro, correspondentes às cordas mi, fá, sol, lá, pelo pé direito. Das quarenta e sete cordas da harpa moderna, apenas as duas mais graves e a mais aguda escapam ao mecanismo, mantendo-se sempre na mesma posição. Esta é a harpa de que dispomos atualmente, sendo que os modelos de possíveis harpas cromáticas, com doze cordas por oitava, não vingaram, criando instrumentos de menor qualidade.

figura 3



Absolutamente adaptada a uma linguagem tonal ou modal, pelas suas características orgánológicas, a harpa impõe inevitáveis dificuldades a uma escrita cromática que exige do compositor habilidade e atenção, sem as quais o instrumentista é obrigado a malabarismos que vão contra o próprio instrumento. Um compositor hábil e conhecedor sabe como escrever sem violentar a técnica instrumental, mas Péter Eötvös quis ir mais longe: quis partir da dimensão diatónica do instrumento e avaliar o que podia criar, musicalmente, com cada posição, momentaneamente inalterada, das sete cordas.

Para tal, começou por avaliar sistematicamente todas as 2187 combinações possíveis (três diferentes posições para cada dos sete pedais: $3^7=2187$). Durante dias a fio estudou cada combinação, transcrevendo-a, experimentando-a ao teclado, e imaginando as restantes notas de cada oitava, o “negativo” cromático de cada combinação, como constelação possível das notas disponíveis para a escrita orquestral. [Figura 4]

Cada combinação tem a sua sonoridade própria. O compositor ponderou cada uma delas, escolheu algumas, afastou muitas outras em função do seu critério estético. E a composição, que desta forma partiu de um estudo intrínseco do instrumento, transporta para a peça uma das suas características fundamentais: a dimensão diatónica, que atravessa muitas das

suas secções. E é esta dimensão que desde logo surpreende, trazendo à obra de Eötvös uma perspectiva que, se estava latente em muita da sua música, desperta e espraia-se com exuberância neste *Concerto para harpa* desde os primeiros compassos — trinta e quatro, seguidos, *improvvisando* sobre as sete notas da mais básica e distendida posição das cordas, com os sete pedais em posição superior, correspondendo à tonalidade de dó bemol maior, sem uma única alteração cromática!...

Não será necessário sublinhar que as notas disponíveis nesta posição inicial, como em outras, embora correspondam às de uma escala tonal diatónica, têm um tratamento absolutamente independente da morfologia e da funcionalidade tonais: o que observamos é, de facto, uma composição atonal sobre notas que

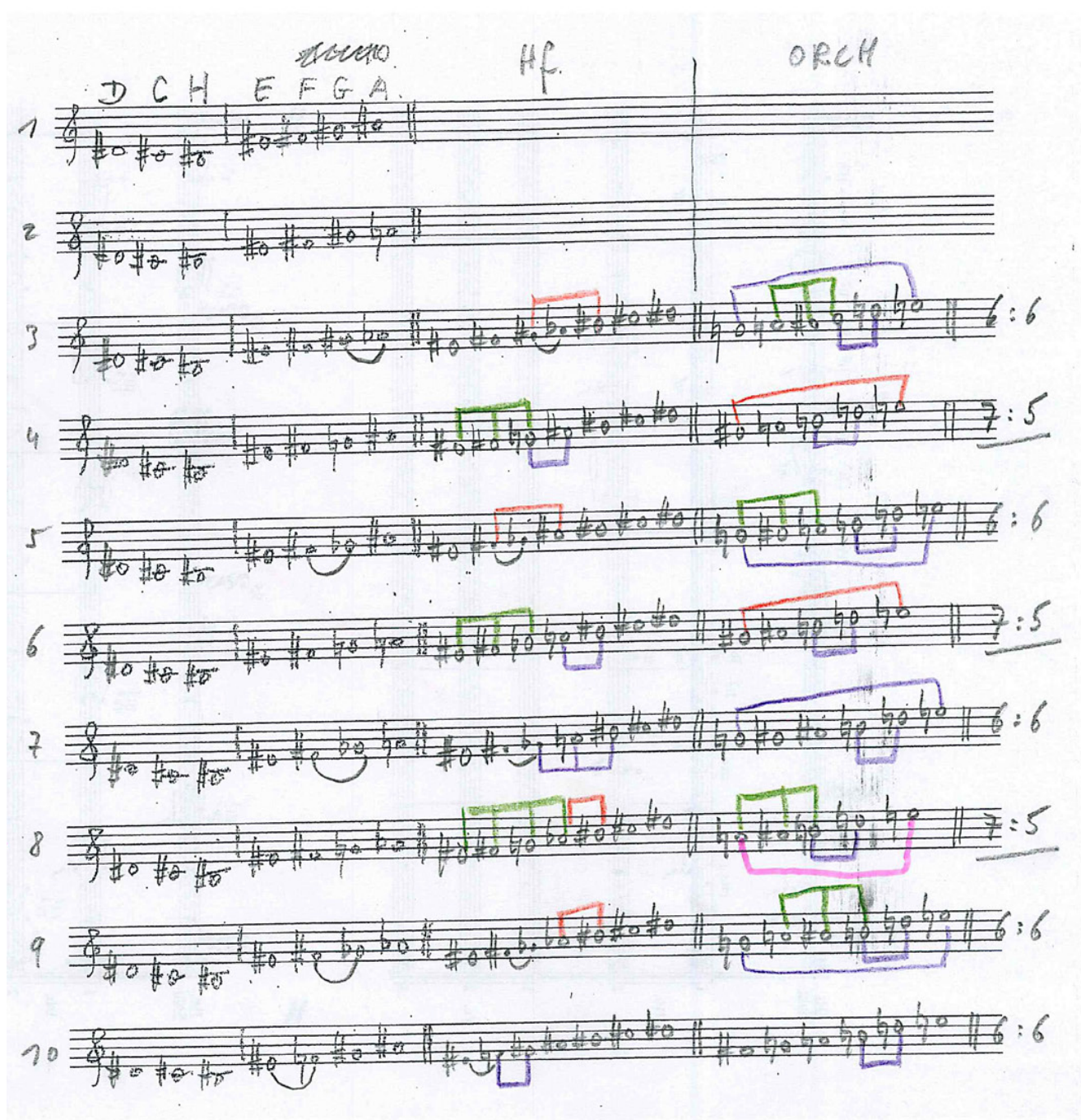


figura 4

correspondem à antiga tonalidade, mas que não têm com ela qualquer relação gramatical. Explorando as características idiomáticas do instrumento, a obra propõe uma atualização da escrita em função de uma linguagem musical contemporânea, de acordo com a intenção expressa do compositor: “*Os concertos existentes parecem-me, na sua maioria, muito bem escritos para harpa, mas não se aventuram muito nas modernidades das últimas décadas. Por isso procurei nutrir a escrita da harpa com elementos mais atuais (...).*”¹²

Note-se que a própria orquestra, de instrumentação comedida (duas flautas, dois oboés, dois clarinetes e clarinete baixo, dois fagotes, duas trompas, duas trompetes, dois trombones, dois percussionistas, celesta e cordas), estende a “sonoridade” da harpa, aquilo a que poderíamos chamar a “harmonia resultante” de cada das suas posições, colorindo, com extraordinária mestria, e amplificando o perfil diatónico do instrumento. Uma análise da partitura revela o

que é claro, desde logo, à própria audição: uma quase absoluta *consonância* entre a orquestra e o instrumento solista que, nos primeiros quarenta e oito compassos do primeiro andamento, nos conduz gradualmente de uma combinação das sete notas em posição bemol para uma combinação das sete notas em posição natural (compassos 1 a 48). [Figura 5]

Num andamento apropriadamente designado como *Allegro e felice*, o protagonista e o conjunto instrumental, que com ele se entrelaça e lhe responde, partilham, com escassas exceções, o mesmo espaço diatónico (ainda que por enarmonia) de sete diferentes notas por secção, evoluindo a um ritmo harmónico lento e relativamente constante entre os compassos 35 e 47, e 65 a 76. No compasso 54 a orquestra desvia-se, por um momento, das notas da harpa, introduzindo um breve e incisivo contraste harmónico; depois, à medida que o solista nos conduz da posição de dó maior (sete bequadros, com os sete pedais

figura 5

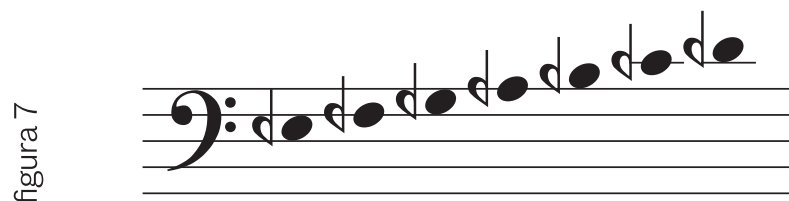
¹² François-Gildas Tual, *Concerto pour harpe*, in programa de sala do concerto *Anniversaire Péter Eötvös*, a 18 de janeiro de 2024, no Auditorium de Radio France, p. 9.

em posição intermédia) para a posição de dó sustenido maior (sete sustenidos, com os sete pedais em posição descida), entre os compassos 64 e 77, certos instrumentos vão acrescentando notas de passagem, verticalmente fixas a dado passo, criando desvios cromáticos no interior de uma sonoridade predominantemente diatónica — muito longe, em qualquer caso, da ideia inicial do compositor, de criar na orquestra um “negativo” do espaço harmónico da harpa. [Figura 6]

Toda a peça está, de resto, construída em função de um maior ou menor grau de consonância entre o espaço harmónico do solista e o espaço harmónico da orquestra, entre a conformidade diatónica e o desvio cromático, sendo assim geridas, a cada passo, as relações de repouso e movimento, de distensão e tensão no discurso musical.

A dimensão diatónica do instrumento solista não é, de resto, inteiramente “pura”. Para contornar o que poderia ser uma sonoridade tradicional e expectável, o compositor requer uma afinação especial de sete cordas da harpa,

uma *scordatura* entre a corda mi abaixo do dó central e a corda ré imediatamente acima deste: sete únicas cordas afinadas um quarto de tom abaixo — o que modifica e enriquece substancialmente a sonoridade do instrumento. [Figura 7]



Esta distorção microcromática, curiosamente, não se estende à orquestra, que, em praticamente toda a obra, se circunscreve ao espaço temperado. A exceção é o andamento central, o segundo dos três andamentos, subintitulado *hommage à Ravel*, que, num momento emblemático, inverte o espaço sonoro, tecendo uma combinação belíssima e improvável entre as duas trompas e a harpa. Se por toda a obra o solista mantém o supracitado desvio microtonal, neste momento surpreendente, pelo contrário, fixa-se num ré natural imóvel, em harmónicos, deixando às trompas — a que mais tarde se junta o

figura 6

Harpa

Orq.

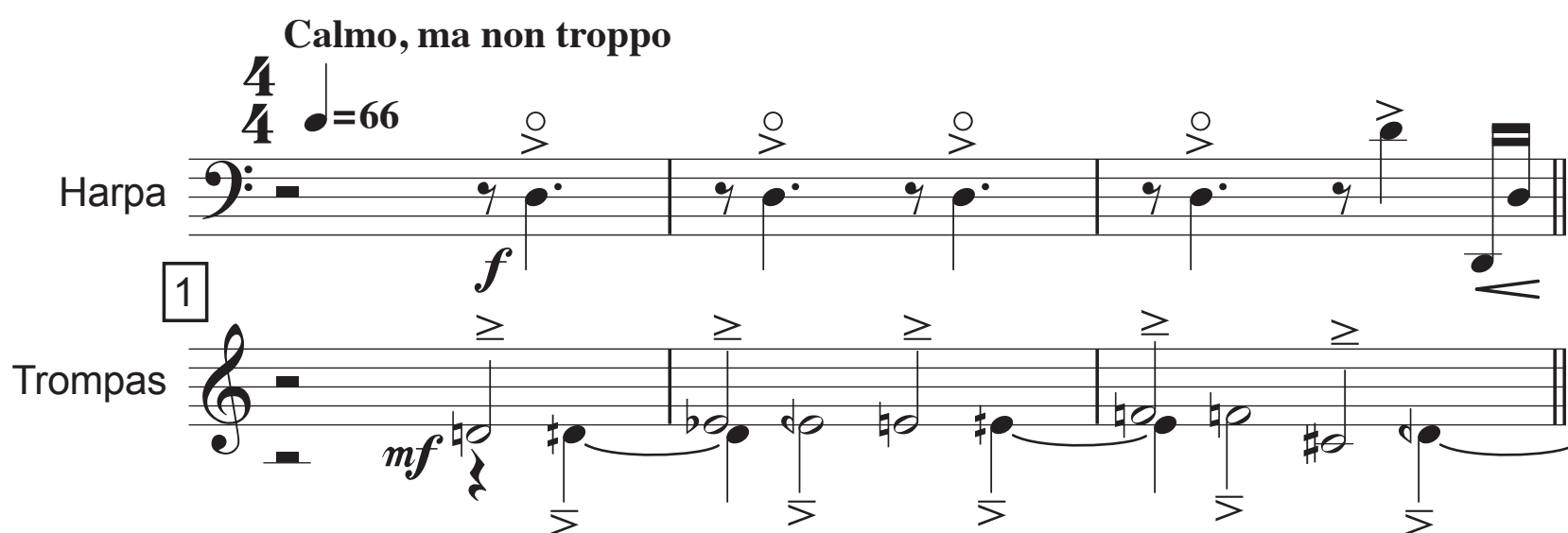
72

f

mf

p

“desvios”



trombone alto — o afastamento desse centro, e do espaço temperado, num movimento em quartos de tom. [Figura 8]

Solicitada por um admirável solista, o harpista francês Xavier de Maistre, a obra procura dar da sua personalidade um retrato musical. “O Xavier é desportivo e sabe dançar, eis um aspeto do retrato que dele fiz”¹³. A ideia do retrato em música, assumido ou silenciado pelo compositor, está mais presente do que se pode imaginar, à primeira vista, na modernidade musical — recordemos o retrato de Stefi Geyer, no Primeiro Concerto para Violino de Béla Bartók, ou o de Mary Bauermeister nos momentos M de *Momento*, de Karlheinz Stockhausen, para citar dois precedentes diretos de Eötvös.

Na abstração da música, e sem chaves de leitura deixadas pelo autor, só podemos especular na tentativa de decifrar o retrato. O classicismo reservou-nos, no entanto, um momento específico da tela concertante, no qual o intérprete se nos revela diretamente: a cadência, deixada em aberto, espaço em branco, livre ao improvisado (ou até à composição!) do solista que, assim, deixava transparecer a sua silhueta mais pessoal. A modernidade tendeu a fechar esses espaços, a reservar ao compositor a fixação precisa e definitiva de um virtuosismo impessoal, para sempre gravado na pedra. Eötvös,

pelo contrário, renova a tradição clássica e amplifica a liberdade do protagonista — veja-se *Triangel*, *Speaking Drums*, ou a *Cadência Glissando* quase no final do terceiro e último andamento do *Concerto para harpa*, onde, ao longo de 17 compassos, sobreposto ao gesto da orquestra rigorosamente notado, se abre ao intérprete um espaço de “cadência livre, apenas com glissandos, sem acordes, sem melodia, sem citações, com momentos de grande virtuosismo e surpresa”¹⁴: aqui, como nos Concertos de Mozart e Beethoven, emancipado da escrita, o solista oferece uma visão de si mesmo, do seu gesto técnico e pessoal, uma espécie de autorretrato indeclinável e espontâneo.

Fruto de uma encomenda conjunta da Orquestra Filarmónica da Radio France, da Orquestra Sinfónica da Rádio de Berlim, da Orquestra da Suisse Romande, da Casa da Música, do Musikverein de Viena e da Orquestra Sinfónica da NHK de Tóquio, o *Concerto para harpa* teve a sua estreia em Paris, a 18 de janeiro de 2024.

PEDRO AMARAL, 2024

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Péter Eötvös, *Concerto para harpa*, edição Schott, 2023, pp. 84-85.